

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

69 | 2013

Varia

Agone, n° 48, 2012

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4650>

DOI : 10.4000/1895.4650

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 203-208

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « *Agone*, n° 48, 2012 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4650> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4650>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© AFRHC

Agone, n° 48, 2012

François Albera

- 1 La revue AGONE, éditée à Marseille, publie dans son numéro 48 (2012) un ensemble original concernant l'histoire du cinéma, dans les marges, si l'on peut dire, d'un numéro voué à tout autre chose puisqu'il est consacré au philosophe Jacques Bouveresse et à son œuvre (« La Philosophie malgré eux », pp. 7-189). Ce dossier, appartenant à la rubrique « Histoire radicale » – dirigée par Charles Jacquier –, occupe néanmoins une quarantaine de pages. Il comporte deux textes sur le cinéma soviétique : le premier de Victor Serge (« La gestion bureaucratique du cinéma »), publié en France sous le nom de Panaït Istrati en 1929 ; le second de Dwight MacDonald (« Le cinéma soviétique : une histoire et une élégie »), publié aux États-Unis entre 1938 et 1955 ; ainsi qu'une nouvelle analyse de *Mission to Moscow* (1943) par Daniel Sauvaget (qui avait commencé son enquête sur ce film singulier dans *Théorème* n° 8 en 2005), centré sur les controverses dont il fut l'objet à sa sortie au sein du monde intellectuel politisé américain d'abord puis dans la grande presse.
- 2 En fait, au-delà du lien un peu lâche à l'Union soviétique, ces trois contributions sont souterrainement reliées : non seulement parce que MacDonald aida Victor Serge à quitter la France après la défaite de 1940, l'édita et correspondit avec lui jusqu'à sa mort, au Mexique, en 1947, mais aussi parce qu'il fut parmi les détracteurs les plus virulents de *Mission to Moscow*. Ajoutons pour notre part que, par une ironie de l'histoire, il se trouve que Jay Leyda, à qui MacDonald s'adressa pour lui soumettre son texte sur le cinéma soviétique afin d'en corriger d'éventuelles erreurs, avait joué un rôle non négligeable dans la préparation du scénario de *Mission to Moscow*...
- 3 Dwight MacDonald (1906-1982), journaliste, rédacteur en chef du magazine *Fortune*, se radicalisa en 1936 et prit alors la direction de la *Partisan Review* jusqu'alors d'orientation communiste (issue des cercles John Reed) et qu'un groupe trotskiste avait investie à la faveur de divisions et de luttes de tendances. Il y publia Orwell, Greenberg, Schapiro. Pacifiste, opposé à l'entrée en guerre des États-Unis, il la quitta en 1943 (ainsi que le trotskisme) pour créer *Politics* où il publia Victor Serge, James Agee, Simone Weil, Camus, Jaspers (Agone a déjà publié des textes sur et de MacDonald par le passé).

- 4 Son étude, en deux parties que séparent seize années, est parue en trois livraisons dans la *Partisan Review* en 1938, 1939 et en deux dans *Problems of Communism* en 1955 – revue qu’il créa après la guerre où il fut un adversaire tenace de l’URSS, ayant, selon ses mots, « choisi l’Ouest » – ce qui n’empêcha pas J. Edgar Hoover de le faire surveiller par le FBI comme agent communiste en ouvrant un dossier à son nom en 1944... Ces différents textes furent repris, avec des modifications, dans un recueil sur le cinéma, *On Movies* en 1969.
- 5 Dans cette série d’articles, l’évolution du cinéma soviétique est retracée de manière vigoureuse par découpes de périodes : 1925-1930, l’âge d’or, l’émergence de l’école soviétique ; 1930, coup d’arrêt et décadence brutale due à l’intervention de Staline dans le cinéma ; 1941-1945, brève embellie due à la guerre ; 1946-1955, perpétuation d’un blocage qui a pour noms réalisme socialiste et dirigisme idéologique.
- 6 Ce schéma qui a longtemps été en usage (peut-être en partie grâce à MacDonald dont l’étude fit référence) est maintenant battu en brèche par les connaissances nouvelles qu’on peut avoir du sujet. Le livre de Jay Leyda, *Kino*, qui date de 1960 (mais fut surtout travaillé à la fin des années 1930 et durant les années 1940), donnait déjà une image plus complexe au tissu plus serré, plus contradictoire. Et le phénomène n’a cessé de s’accroître depuis lors avec les travaux anglo-saxons avant tout (Taylor, Kepley, Lawson, Youngblood...) et maintenant les chercheurs soviétiques exilés aux États-Unis et au Canada. Les nombreuses publications académiques anglo-saxonnes comme la revue *Studies in Soviet & Russian Cinema* – dont on signale régulièrement les parutions dans ces colonnes – témoignent de cette évolution qui s’est affranchie d’une survalorisation de ladite « école soviétique » ou « avant-garde » pour s’intéresser à la production courante, aux publics, aux différents usages du médium, à la culture de masse et aux conditions de production.
- 7 L’approche « anti-stalinienne » – en ce domaine comme en d’autres – se fonde avant tout sur un renversement. À l’exaltation on oppose le discrédit, à l’enthousiasme la suspicion, les réussites deviennent des échecs, etc. Ce reflet inversé ne laisse pas apercevoir ce que Moshe Lewin avait mis au centre de ses travaux sur la formation sociale soviétique : le fonctionnement d’une société dans son épaisseur, sa complexité, ses contradictions et son inscription dans une histoire dont ne rend pas compte la réduction aux discours et actes du pouvoir politique (État, parti, idéologie) imposant sa volonté à une société passive, réifiée. On en vient ainsi rapidement à ne mettre en scène que Staline face aux artistes brimés sans percevoir les médiations, les autonomies sectorielles, la pesanteur des institutions et, corrélativement, leurs interstices, leur « jeu », les conflits enfin qui traversent tout cet ensemble et la partie que peuvent jouer les uns et les autres.
- 8 On comprend dès lors que Leyda, qui avait vécu en URSS et entretenait des relations suivies avec Eisenstein en particulier, sollicité de donner son avis et d’apporter d’éventuels amendements au texte de MacDonald s’y refusa, y voyant un travail trop unilatéral.
- 9 Il est vrai que les matériaux dont disposait alors l’auteur étaient maigres et tous de seconde main : il s’agissait essentiellement de quelques publications soviétiques à destination de l’étranger (le *Cinéma soviétique* d’Arosev, livre du 15^e anniversaire publié par la Voks en 1935 en français et en anglais), de quelques articles des *Nouvelles de Moscou* et d’articles du *New York Times*, du *New York Herald Tribune* ou de quelques revues ou livres de cinéma occidentaux (*Close Up*, Kurt London, Paul Rotha) et, plus tard, des

livres de Marie Seton (sur Eisenstein) et surtout de Paul Babitsky – scénariste soviétique émigré aux Etats-Unis – et John Rimberg (*The Soviet Film Industry*, New York, Praeger, 1955). On mesure ce déficit d'information au peu de noms qui sont évoqués (absence de Barnet, Matcheret, Medvedkine, Raïzman, etc.), à la méconnaissance des débats au sein des associations, des revues, des instances, et aux caractérisations rapides (Ioutkévitch « fondateur de l'école stalinienne du cinéma ») ou franchement erronées (« Du jour au lendemain, [le] Ciné-Ceil s'enfla jusqu'à exercer une quasi-dictature sur l'ensemble de l'industrie » ! [p. 210]). MacDonald propose un récit simplificateur : Âge d'Or, Âge de Glace, Crépuscule des dieux, Marasme, Ouragan, Accalmie, Ouragan, Désespoir, etc., chaque phase entrant dans une démonstration rhétorique souvent ternaire. S'agissant de l'avènement de cette « nouvelle école cinématographique » qu'impose au monde le *Potemkine* en 1925, il distingue une première phase bouillonnante, brouillonne, dont le seul point commun est de récuser le cinéma d'avant la révolution et où la FEKS (grotesque, artifice, acrobatie) s'oppose à Vertov (« fanatique du documentaire ») aboutissant « soit au plat journalisme, soit à des tours de force maniérés » ; une seconde phase avec Koulechov (« moins fanatique »), découvrant les « possibilités véritables du montage » ; et une troisième, offrant une « synthèse », avec Eisenstein. Au-delà de ses partis pris (on a vu que Vertov est particulièrement honni), MacDonald est coincé entre une revendication révolutionnaire qu'il reproche au système soviétique de ne pouvoir satisfaire parce qu'il brime les créateurs, et le fait que « l'expérimentalisme d'avant-garde » de ces derniers échappant aux « masses russes » arriérées, les cinéastes sont amenés à aller « chercher à l'étranger des auditoires plus subtils », rendant en somme compréhensible l'instauration du réalisme socialiste accessible à des millions – sinon les formes qu'il a prises !

- 10 C'est donc avant tout un document historique sur la connaissance approximative qu'on pouvait avoir dans ces années-là et du prisme réducteur que posait sur ces maigres données un intellectuel américain antistalinien, encore que la fusion des différents textes et le recours aux ressources nettement plus nombreuses après la guerre (en particulier Babitsky et Rimberg auxquels toutes les données chiffrées et les sources primaires sont empruntées) ne permettent pas de savoir exactement ce que savait MacDonald – qui a révisé ses textes de 1938-39 à la lumière de 1955 –, sauf à revenir aux textes originaux.
- 11 Le texte attribué à Victor Serge (Victor Kibalchich, 1890-1947), quoique procédant de données récoltées sur place, est également un document. Le fait qu'il paraisse sous la signature de Panaït Istrati à son retour d'URSS, dans un livre en trois tomes marquant la distance que prenait désormais l'écrivain roumain, « compagnon de route » du PCF, ami de Barbusse et de Romain Rolland, avec la « patrie du socialisme », en fait au moins autant l'expression d'un positionnement politique qu'un témoignage sur le phénomène du cinéma soviétique. Il occupe d'ailleurs une part très modeste dans l'ouvrage (auquel Boris Souvarine collabora également ; *Vers l'autre flamme* comporte trois tomes, respectivement : *Après seize mois dans l'URSS*, *Soviet 1929* et *la Russie nue*).
- 12 Paru peu après le *Cinéma soviétique* de Moussinac (ils voyagèrent ensemble en URSS au début du séjour d'Istrati), il vient en quelque sorte refroidir l'enthousiasme assez général en France pour ce cinéma. L'argument est le suivant : « quelques chefs d'œuvre le Cuirassé Potemkine, la Mère », un certain nombre de films excellents (*la Fin de Saint-Petersbourg*, *Tempête sur l'Asie*, *le Poète et le Tsar*, *les Décembristes*), ou passables (*Octobre*, *la Salamandre*) ont fait à l'étranger, au cinéma soviétique, une réputation excellente et

méritée » : ce cinéma a su « pose[r] magnifiquement le problème social », « il a révélé la puissance des actions des masses ». Il doit continuer ce « sain et bon travail » et pour cela « il doit guérir, lui aussi, de ses maux ». Quels sont-ils ? La mauvaise gestion des entreprises de cinéma, le déficit – sauf la Mejrabpom – et le fait que pour se renflouer, faire face à la demande de films, le Sovkino « inonde littéralement l'URSS de productions étrangères généralement vieilles et médiocres sinon très au-dessous du médiocre. La province russe est inondée de films américains de la pire sorte. » Or : « Que peuvent donner ces films américains même plus ou moins coupés et accompagnés de textes nouveaux, souvent peu réussis, aux travailleurs de l'URSS si avides de savoir, de culture et de vie nouvelle ? » (p. 199). Résultat : un différentiel qui s'aggrave entre ce cinéma importé et la production soviétique, et celle-ci de surcroît « franchement mauvaise », « de plates imitations de la fabrication étrangère ». Autre symptôme de cette gestion bureaucratique, « Eisenstein a raté son *Octobre* » parce qu'on lui a commandé un *Octobre* « sans Trotski »...

- 13 Serge était hostile à la NEP suspecte d'embourgeoisement, et cette stigmatisation des films américains participe de son radicalisme (il cite Harold Lloyd, Douglas Fairbanks, Mary Pickford sans comprendre l'intérêt que leur portaient les cinéastes d'avant-garde). Rallié à l'Opposition de gauche et à Trotski, il est alors exclu du Parti bolchévik et persécuté, mais son appréciation d'*Octobre* s'aveugle sur la question de la « visibilité » de Trotski dans un film où il n'est guère de personnages individués, hormis, assez brièvement, Lénine, le cinéaste s'efforçant de développer un cinéma « intellectuel » échappant à la représentation des faits et gestes des leaders (que Serge met en scène, par contre, dans son *An I de la Révolution Russe*, Librairie du Travail, 1930).
- 14 C'est aussi ce type de critère, mais à propos d'un film revendiquant lui la représentation des événements et des hommes, qui conduisit MacDonald à mobiliser l'opinion contre *Mission to Moscow* en 1943. Ce film est dû au même couple de réalisateur et scénariste que le film culte de la période, *Casablanca* : Michael Curtiz et Howard Koch. C'est une première singularité qui devrait faire réfléchir à la nature de l'un comme de l'autre. Si, comme Edgar Morin le disait d'une formule éclairante, il n'y a, au cinéma que des co-auteurs parmi lesquels on distingue selon les cas tel ou tel (un acteur, un producteur, un scénariste, un metteur en scène...), il est certain que ces deux films n'ont pas le(s) même(s) auteur(s)... Réalisé pour soutenir la politique rooseveltienne d'alliance avec l'URSS contre le nazisme, *Mission à Moscou* n'a pas la chance de réunir un couple d'acteurs mythiques ni de bénéficier d'un air de musique qui fait mouche. Son personnage central est un ambassadeur américain, Joseph E. Davies (interprété par Walter Huston), que Roosevelt envoya en URSS (de 1937 à 1939). Aucune intrigue amoureuse mais des rencontres, des visites et des événements auxquels assiste l'ambassadeur. Ce récit – tiré d'un livre homonyme paru un peu auparavant (Simon and Schuster, New York, 1941) et qui fut un best-seller – est intéressant par la transparence de son dessein propagandiste. Cela en fait une proie toute désignée pour un exercice du type « cinéma et histoire » puisque parmi les événements auxquels Davies assista en 1937 – les procès contre les dirigeants bolchéviks que Staline voulait éliminer (le « Bloc des droitiers et des trotskistes », Boukharine, Radek... Victor Francen interprétant le procureur Vychinski), la signature du pacte germano-soviétique, etc. – sont ici présentés dans la version officielle soviétique d'alors. Il croise donc une question qui avait créé un clivage dans la gauche radicale américaine car les procès de 1937 avait donné une audience inédite au courant trotskiste : John Dewey présida une commission d'enquête. Le mouvement d'alors se mobilisa à nouveau à la faveur de ce film sans

s'arrêter à son but avoué d'opérer un rapprochement entre les deux pays devenus alliés contre les forces de l'Axe.

- 15 Le livre de Davies était un recueil de notes personnelles, correspondances diplomatiques, de rapports tels qu'un ambassadeur en échange avec son ministère (son sous-titre est : *A record of confidential dispatches to the State Department, official and personal correspondence, current diary and journal entries, including notes and comment up to October 1941*), comme les *Souvenirs d'une ambassade à Berlin, septembre 1931-octobre 1938* d'André-François Poncet. On le considère aujourd'hui comme l'exemple même de l'aveuglement ou de la naïveté, et Henry Kissinger ironisa à son endroit. Mais juste après la guerre, rendant compte de cet ouvrage – ainsi que de ceux de Foster R. Dulles, *le Chemin de Téhéran* et de Walter Duranty, *USSR. Story of the Soviet Union* –, un spécialiste de la diplomatie, Jacques Vernant, soulignait sa « remarquable lucidité politique » ainsi que son « souci profond d'information objective »... « Nombreux sont les exemples où s'avère la clairvoyance de Davies en regard de l'étonnante myopie de certains prétendus spécialistes » (*Politique étrangère*, n° 2, 1945). L'heure de la guerre froide n'avait pas encore sonné... Cependant, comme le montre John Sbardellati dans son livre *J. Edgar Hoover Goes to the Movies : The FBI and the Origines of Hollywood's Cold War* (Cornell University, 2012), c'est dès l'époque du tournage de ce film que le FBI se mit à traquer toute supposée propagande communiste susceptible de troubler la conscience américaine, en ayant la conviction que le cinéma hollywoodien en serait l'un des principaux vecteurs. *Mission to Moscow*, produit dans le cadre de l'alliance URSS / États-Unis et sur l'incitation de Roosevelt, parut au Bureau Fédéral d'Investigation emblématique à cet égard ; il distilla d'ailleurs l'hypothèse (rapport de juillet 1943) selon laquelle Curtiz n'était qu'un prête-nom et que c'est Jay Leyda qui était le réalisateur du film. Il faudrait consulter les archives Leyda, déposées à la Tamiment Library et à UCLA, pour savoir ce que contiennent les boîtes dévolues au film de Curtiz, et compulser sa correspondance. Ce qui est sûr en revanche c'est que de nombreuses mains intervinrent dans la préparation du film, dont Howard Koch, un « compagnon de route », reçut un premier traitement dû à l'écrivain Elskine Cadwell tandis que Davies lui-même multipliait les pages de recommandations, modifications et adjonctions aux dialogues et au scénario.
- 16 Daniel Sauvaget a choisi de se concentrer sur la réception du film dans son article, réception particulière puisqu'elle prend place au sein d'un débat politique et historique qui s'engage dans la presse avant la sortie du film mais à son propos et influe sur l'accueil critique – et peut-être public –, le « programme » en quelque sorte. « La gauche non communiste se méfiait déjà de Davies » écrit l'auteur : « il exist [ait] une défiance *a priori* contre le film », d'autant plus qu'on croyait savoir que Caldwell en avait écrit le scénario, qu'on disait qu'une scène montrait une rencontre entre Trotski et Ribbentrop... De telle sorte que le *Daily Worker*, organe du PC américain, se mit à contre-attaquer en dénonçant une campagne isolationniste, défaitiste et réactionnaire, tandis que *Variety* spéculait sur les effets bénéfiques de la polémique sur le box-office. Dès la sortie du film, le *New Leader* (dont le correspondant à Mexico était Victor Serge) – qui était déjà intervenu préventivement – énumère les erreurs factuelles et se concentre sur les procès de Moscou. Dans *The New Republic*, Manny Farber ridiculise Davies, le journal des catholiques de gauche dénonce sa naïveté, la plupart des revues politiques et culturelles se mobilisent (*Partisan Review*, *The Nation* avec des interventions de plumes connues : James Agee, Meyer Schapiro et bien sûr Dwight MacDonald). Des pétitions et des tracts sont lancés contre « la glorification de la dictature stalinienne »

et les risques que ce film fait courir à la démocratie américaine en raison de sa quasi-officialité. À tel point que la presse généraliste s'en fait l'écho d'autant plus que les protestataires écrivent aux rédactions pour dénoncer les erreurs du film et ses méthodes dignes des « techniques hitlériennes » (ainsi John Dewey). Les critiques réguliers, *a priori* plutôt favorables au film, font amende honorable (notamment celui du *New York Times*). Le film se trouve donc disqualifié sous les feux croisés des attaques « de gauche » et de la droite anti-rooseveltienne et sa presse, laissant seul en face le *Daily Worker* à l'audience assez restreinte...

- 17 Des différentes positions critiques évoquées dans l'article, il semble que celle de James Agee soit la moins sectaire qui disait approuver tout ce qui pouvait favoriser la coopération avec l'URSS dans la guerre contre le fascisme (car la polémique perd manifestement de vue cette circonstance) tout en s'inquiétant de voir le gouvernement s'immiscer ouvertement dans la production cinématographique, *a fortiori* pour soutenir « le premier film soviétique issu d'un studio américain ». Il dénonce enfin les clichés dont le film est nourri, son mélange de « stalinisme, hollywoodisme, rooseveltisme, opportunisme », sans s'appesantir sur les manipulations historiques et politiques (qui d'ailleurs n'occupent pas l'entièreté du film : dans une longue première partie on présente la société soviétique, évidemment de manière plus attirante que dans *Ninotchka*, en insistant sur le potentiel économique, la production industrielle, etc., toutes choses susceptibles de convaincre des capacités de l'URSS à faire la guerre à l'Allemagne et, incidemment, d'offrir des débouchés pour l'industrie américaine – vente d'usines, de machines-outils).
- 18 Il reste des interrogations au terme de cette analyse cependant. Qu'en a-t-il été de l'accueil du livre de Davies deux ans plus tôt ? A-t-il fait l'objet d'une campagne dénonçant « ses falsifications et ses objectifs propagandistes », ou réserva-t-on ce combat au seul film ? On a peine à croire que la presse – radicale comme généraliste –, les membres du « front » antistalinien découvrent tout à la fois le livre de Davies grâce au projet de film puis au film réalisé. L'audience de masse du cinéma n'est sans doute pas la bonne réponse puisque le livre a été un best-seller. Il faut alors penser que ce sont les circonstances qui ont changé : en 1943 la guerre fait rage, les États-Unis y sont engagés depuis deux ans et se préparent à intervenir en Europe où l'URSS fait face seule, sur son sol, à l'armée allemande. S'agissait-il alors de freiner l'ouverture d'un second front (réclamé par Staline) de manière à laisser l'URSS s'affaiblir ? En 1944, Victor Serge n'écrivait-il pas : « Je suis enclin à penser que le sort de l'Europe ne pourra se décider que lorsque le totalitarisme stalinien aura été limité ou détruit par les nouveaux conflits qu'il ouvre nécessairement » (cité par Roland Vasic).
- 19 Quoi qu'il en soit le film ne remporta pas le succès commercial escompté par la Warner qui en avait pris l'initiative en raison du succès du livre. Elle perdit quelques centaines de milliers de dollars dans l'opération. Le film ne joua manifestement pas non plus le rôle escompté en terme de « politique intérieure » – construire une image positive de l'URSS pour le peuple américain. Sa « réussite » cependant s'est peut-être située ailleurs. Sur le plan diplomatique d'abord : présenté à Moscou aux dirigeants du pays par Davies lui-même, le film y fut apprécié. Il représentait en somme une manifestation de reconnaissance de la part de la présidence américaine sinon du pays. Au point de connaître une distribution en salles pour le public soviétique – dont on ne sait apparemment rien (ampleur, durée, réception). Or, comme l'a montré Jindřiska Blahova, l'industrie hollywoodienne se préoccupait très activement de l'après-guerre et

des parts de marché que son cinéma aurait à reconquérir dans une Europe désorganisée, dominée jusque-là par l'Allemagne désormais hors-jeu ; quant à l'URSS, elle anticipait la compétition qu'elle aurait à mener avec elle en Europe et dans le monde, tout en lorgnant sur le vaste marché qu'elle représentait, fermé depuis la fin des années 1920, et que les nouveaux rapports américano-soviétiques semblaient pouvoir rendre accessible. Nommé à la tête de la MPPDA, Eric Johnston, conseiller spécial de Roosevelt pour les affaires soviétiques, se rendit en 1944 à Moscou discuter avec Staline lui-même de la coopération économique entre les deux pays une fois la paix revenue (« A Merry Twinkle in Stalin's Eye : Eric Johnston, Hollywood and the Soviet Union », *Film History*, vol. 22, n° 3, 2010)...

- 20 ÉPILOGUE : en 1947 *Mission to Moscow* est l'objet d'une enquête de la Commission des activités anti-américaines. Jack Warner, interrogé, est blanchi et Howard Koch, renvoyé du studio, est mis sur la liste noire en 1951.